

# El juicio artístico

Juan Carlos Barbero Encinas \*

A pesar del creciente cientificismo actual la restauración sigue siendo una disciplina de innegable carácter especulativo. Ciertamente las tareas de conservación de los bienes culturales siempre estarán gobernadas por un necesario espíritu de objetividad. Sin embargo, las tareas de restauración propiamente dichas configuran un ámbito de trabajo mucho más inestable desde el punto de vista de la aplicación de criterios. La limpieza o la recomposición de pinturas, esculturas o restos arqueológicos no pueden quedar fijadas por normas o rígidos esquemas teóricos. Al contrario de lo que sucede en la conservación, en estas tareas las cosas pueden ser de distintas maneras, y estas dependen, fundamentalmente, del modo en que los objetos artísticos funcionan en la conciencia de los espectadores. Tal vez este carácter optativo propio de la restauración sea lo que le confiere mayor dificultad pero, a la vez, también le da mayor atractivo.

Con algunas obligadas transformaciones del texto original, el siguiente artículo se ha extraído de «Fondo y figura. El sentido de la restauración en el arte contemporáneo» (Editorial Polifemo, 2008). Probablemente esta clase de arte sea uno de los campos de trabajo más conflictivos para el desarrollo de criterios, y de ahí surge el interés por todo lo relacionado con los aspectos teóricos del arte y de la restauración. Si, como entiendo, el funcionamiento social del arte está en la base de cualquier propuesta teórica sobre su restauración, parece de la máxima importancia profundizar en el conocimiento de la particular naturaleza del arte contemporáneo, hoy tan lleno de incertidumbres como en sus comienzos. El artículo que sigue a continuación pretende aportar algo a este conocimiento tratando uno de los temas más espinosos de la teoría artística.

*Palabras clave:* Teoría del arte, Estética, Crítica de arte, Teoría de la Restauración.

## ARTISTIC CRITERION

*Despite the present increasing scientificism, restoration is still a subject of an undeniable speculative nature. Certainly, the work of conservation of Cultural Heritage is always governed by a necessary spirit of objectivity. However, restoration tasks in fact, constitute a more unstable work field from the point of view of the application of criteria. Cleaning or recomposition of pictures, sculptures or archaeological remains can not be established by rules or rigid theoretical schemes. Opposite to conservation, in these tasks things can be of different ways and these depend essentially on the way that artistic objects affect spectator consciousness. Maybe this optional nature of the restoration confers more difficulties, but in turn, gives it more charm.*

*With some obliged modifications to the original text, the following article has been extracted from Fondo y figura. El sentido de la restauración en el arte contemporáneo (Background and figure. Sense of restoration in contempo-*

\* Licenciado en Historia del Arte. Restaurador. Profesor de la E.S.C.R.B.C. de Madrid.

✉ jcbarbero@terra.es

Recibido: 28/02/2008  
Aceptado: 07/04/2008

*rary arts) (Publishing house: Polifemo, 2008). Probably this kind of art comprises one of the most troubled areas of work for criteria development and there comes the interest in everything related to theoretical aspects of art and restoration. If, as I understand, the social function of art is in the base of every theoretical proposal regarding its restoration, it is highly important to deepen the knowledge in particular nature of contemporary art, that is currently uncertain as in its beginnings. Next article intends to contribute in some way to this theory by discussing one of the most debated subjects of the artistic theory.*

*Keywords: Theory of arts, Aesthetic, Art criticism, Restoration Theory.*

Tratemos de imaginar a un grupo de personas que ven un cuadro de estilo cubista sin que Picasso o Braque hubieran existido nunca. Es decir, que ven un cuadro con un estilo nuevo, netamente distinto de las otras pinturas modernas que conocen y distinto también de las tradicionales pinturas que representan algún asunto o tema. El cuadro guarda cierto parecido con otros cuadros modernos en cuanto que lo representado se distancia de la realidad, o que en él es evidente el deseo de no imitar ningún aspecto de lo real. Para concretar un poco más digamos que ese cuadro abstracto está expuesto en un museo de pintura moderna, rodeado de otros cuadros más o menos conocidos. En estas circunstancias imaginemos además que pedimos opinión al grupo de personas sobre lo que están viendo. La mayoría, probablemente, no tendría nada que decir sobre el cuadro, aunque tal vez algunos se aventuraran con algún comentario. Si su opinión se limitara a expresar el nivel de agrado que les produce no habría en ello ningún problema. Algunos dirían que la pintura no les gusta y otros podrían decir lo contrario, por ejemplo, que la combinación de colores, texturas y formas que ven les resulta atractiva, más atractiva que la de los cuadros de alrededor. Pero si les pedimos un juicio crítico sobre la calidad de la pintura seguramente el asunto se les complicaría un poco más. En seguida se haría evidente un problema: no es fácil saber por qué ese cuadro habría de ser mejor o peor que los otros cuadros modernos.

Todos los cuadros que están viendo presentan, más o menos evidentemente, estilos distintos, pero coinciden en el hecho de que no pretenden representar nada. A parte de eso, entre ellos no hay elementos lo suficientemente comunes como para ver las diferencias y establecer distinciones claras. De todas formas, aunque se notaran diferencias de alguna clase, tampoco hay modo alguno de establecer cuál de los cuadros es mejor porque no es evidente en ellos el cumplimiento de ninguna pretensión específica. Tal vez esos espectadores tuvieran una manera sencilla de emitir un juicio crítico si lo subordinan al nivel de agrado que les producen los cuadros. De este modo, si alguno de ellos fuera más de su gusto que el resto (por la razón que fuese), éste sería superior desde el punto de vista de su calidad como pintura o como obra de arte. Pero esto no es en realidad un juicio crítico, porque las razones de la preferencia podrían tener muy poco que ver con el cuadro en sí (por ejemplo, alguien podría preferirlo porque así proyecta hacia los demás una imagen de persona moderna y liberal, o porque se lo imagina colgado en el salón de su casa, toda ella decorada con muebles de diseño moderno). Tampoco sería un juicio crítico porque es probable que no todas las personas fuesen capaces de pensar lo mismo o, también, porque cada una de ellas podría fijarse en un aspecto diferente de la pintura. En este juego imaginario sobre el juicio apenas cuentan las cuestiones referentes al gusto. A algunas personas les atrae más un cuadro y a otras otro pero, en cualquier caso, las preferencias de unos y otros guardan demasiada relación con su historia personal, sus vi-



vencias íntimas y otros condicionantes externos al juicio crítico. En el arte, como sucede en muchas cuestiones, el gusto personal sirve únicamente a quien lo manifiesta, pero no puede servir de referente para los demás, al menos en lo que atañe a las formas<sup>1</sup>.

Imaginemos después lo mismo con un cuadro de un estilo y aspecto idénticos a los del pintor holandés Pieter Claesz. La pintura representa una naturaleza muerta compuesta por un conjunto de objetos dispuestos sobre una mesa: alimentos, recipientes metálicos, copas de cristal, frutas, etc. Como en el caso anterior supongamos que nunca hubo un pintor llamado Pieter Claesz, es decir, los espectadores no tienen en la cabeza ninguna idea preconcebida sobre el cuadro por causa de su

autoría o su cronología. Aunque no conocen nada sobre el pintor pueden ver que comparte muchas características con otros cuadros similares colgados en el mismo museo. Como éste, los otros cuadros también representan cosas, objetos cotidianos. Cada uno con su estilo peculiar hace una copia de la realidad. Lo primero que llama la atención es que las diferencias entre el Claesz imaginario y los demás cuadros son más evidentes que en el ejemplo anterior. El parecido entre las pinturas consiste en que todas ellas pretenden lo mismo, representar la realidad, por eso al grupo de espectadores le resulta sencillo descubrir las diferencias de calidad entre ellas. El bodegón ofrece una gran verosimilitud en lo que representa, parece que los objetos están ahí realmente, que pueden tocarse con los dedos. Los otros cuadros que lo acompañan en el museo también representan bodegones con distintos objetos, pero en ellos no hay tanto virtuosismo en la representación. Por otra parte los elementos elegidos por el pintor forman un conjunto especialmente armónico. La colocación de los objetos, la forma en que los distribuye sobre la superficie, es más llamativa que en las otras pinturas. Los colores son agradables, el juego de luces y sombras es absolutamente natural, el dibujo es preciso, y toda la composición está perfectamente cerrada. Fijándose en todas estas cosas los espectadores pueden decir que el bodegón es mejor que el resto. También pueden pensar que en todas las pinturas de ese grupo era evidente la pretensión de agradar a quien las viera. Nuestro bodegón es tan espectacular que desde ese punto de vista también parece superior.

La conclusión inmediata del ejemplo es que una pintura admite un juicio crítico y la otra no. Ante resultado tan tajante no faltaría quien argumentara que el ejemplo no demuestra nada porque el valor de una pintura cubista sólo puede determinarse teniendo en cuenta el contexto histórico en el que surgió el cubismo. Por tanto, un contexto diferente como el planteado en mi supuesto no sirve para explicar nada sobre el modo en que se aprecia o se valora la pintura cubista. Según lo entiendo, esto sería como decir que los criterios para valorar la pintura académica y el cubismo son tan distintos que parecería como si no habláramos de la misma clase de objetos, como si ambos pertenecieran a categorías diferentes: uno sería una pintura y el otro algo distinto de una pintura. Sin embargo, nadie del mundo del arte (ni críticos, ni teóricos, ni especialistas, ni espectadores) parece sostener algo así. En tal caso, si no puede demostrarse que sean objetos pertenecientes a categorías distintas, no hay razón por la que ambas pinturas no puedan compartir criterios de valoración similares. Además de esto, probablemente la objeción lleva implícita la idea de que la pintura cubista (en realidad cualquier pintura ajena a la representación) no puede ser juzgada sin la perspectiva de la Historia, de modo que habría que esperar que pasasen sobre ella unos cuantos años para poder enjuiciarla; consecuentemente se estaría afirmando que en la actualidad no se puede distinguir el arte bueno

<sup>1</sup> Naturalmente sería posible que el gusto de alguien por una determinada forma fuese un gusto compartible por la mayoría. En este caso la expresión de su gusto podría tener pretensiones de comunicabilidad lo bastante fuertes como para servir de base a un criterio o un juicio crítico auténtico. No obstante, como se verá más adelante, el juicio estético (basado exclusivamente en la experiencia emotiva) tiene sus inconvenientes y sus limitaciones.

del malo y, por el mismo motivo, habría que suponer que en el contexto histórico del cubismo (en los comienzos del siglo XX) tampoco hubo forma de saber si los cuadros cubistas eran arte bueno o arte malo. Pero seguramente tampoco encontraríamos defensores de esta idea (sobre todo porque ello exigiría revisar algunos aspectos espinosos de la historia del arte, como los mecanismos de apreciación y valoración utilizados por los entendidos).

Dicho esto, admitamos que el ejemplo, tal y como está planteado, es inverosímil. Imaginemos entonces el mismo ejemplo referido ahora a un auténtico cuadro de Pablo Picasso (por ejemplo, *Violín y guitarra*, de 1913) y a otro de Pieter Claesz (por ejemplo, *Bodegón con vaso de vino y ostras*, de 1642). Ante una conclusión como la anterior los entendidos nos responderían diciendo otra vez que ambos cuadros admiten la crítica y que es perfectamente posible determinar el valor relativo del cuadro cubista y apoyar un eventual juicio positivo. Probablemente la contestación tomara dos orientaciones distintas, cada una con diferente calidad argumentativa. Por un lado se podría decir que la obra de Picasso, el invento cubista, es valioso por su carácter precursor del arte posterior. Otra línea de réplica podría señalar que el valor de la obra de Picasso consiste en la novedad que introduce en el panorama de las artes. Pero, de ser así, estas objeciones también se encontrarían con más de un problema. En primer lugar cabe decir que las cosas nuevas no son mejores por el simple hecho de ser nuevas. Se trata de algo evidente para cualquier aspecto de la vida y por eso no se ve razón para que en el caso del arte el mismo principio tenga que funcionar a la inversa. En segundo lugar hay razones para dudar sobre el carácter precursor del cubismo.

Si pensamos la historia del arte en términos de evolución progresiva deberíamos admitir que trabajos como los de Giotto o de Mantegna, por ejemplo, sirvieron para algo en ese proceso. Es fácil ver que ellos alcanzaron ciertos logros que después sirvieron a otros. El arte posterior a Giotto y Mantegna fue posible porque existieron sus pinturas y porque la actividad artística (como otras muchas actividades) dependía del esquema elemental de hacer y comparar descrito por Gombrich. Pero en el cubismo no es sencillo percibir antecedentes ni descubrir sus influencias. Probablemente pueda decirse que es hijo de su tiempo en algún sentido, pero sus formas no son el resultado de un proceso artístico iniciado más atrás. Tampoco es fácil explicar de qué modo se aprovecharon los frutos del cubismo en el arte posterior, como no sea el hecho simple de que algunos pintores posteriores a Picasso decidieran pintar como él. Me parece más asequible entenderlo como un proceso ajeno a los modos clásicos de progreso artístico. Apenas si hay algo en las formas cubistas que pueda recordar los modos de hacer de la pintura anterior. Para el pintor moderno el cubismo no es el resultado de la asimilación de modelos pasados sino una alternativa de cambio radical, una manera de romper con la tradición. Me inclino a pensar en la propuesta de transformación del cubismo como en un ensayo, como la ocasión para experimentar con el arte en un nuevo campo de trabajo que pueda ser abandonado después, si finalmente se comprenden sus limitaciones o sus inconvenientes. En cualquier caso, el cubismo, como otras corrientes del modernismo, no puede estar dentro de una línea de progreso artístico, ya sea porque entiende que ese proceso ha terminado o porque tiene intenciones de acabar con él.

Después de esto la crítica especializada podría insistir en sus objeciones aludiendo nuevamente a la importancia del contexto para el juicio crítico. Probablemente alguno de esos críticos diría que el ejemplo sigue siendo engañoso porque presenta una forma de atender al arte que no es aceptable. Es decir, el juicio artístico no se atiene sólo a las formas sino que contempla otros muchos factores independientes o ajenos al objeto artístico. Pero si esto fuera cierto, también lo sería que las formas no cuentan en el arte y que cualquier cosa puede ser una obra de arte (incluso una obra de arte valiosa), algo que, en el fondo, muy pocos están dispuestos a mantener y mucho menos a demostrar. Por otro lado, por mucho que nos fijemos en el cuadro cubista no hay nada en él que hiciera pensar que es un objeto de su tiempo, a no ser que el «ser de su tiempo» sólo tuviera que ver con el abandono de la figuración académica

y no con las particulares formas del cubismo. En ese sentido todos los estilos no académicos serían hijos de su tiempo pero, por la misma razón, todos valdrían lo mismo. Pero tampoco esta conclusión sería admisible, incluso para los que piensan en la necesidad del contexto histórico para elaborar un juicio. Para utilizar adecuadamente el «ser de su tiempo» como argumento válido sería necesario introducir la medida del éxito de la pintura cubista en la época de su producción, lo cual no deja de plantear inconvenientes ya que la pintura cubista no fue bien recibida por sus contemporáneos, ni siquiera entre los artistas.

Además de todo esto creo que aún habría otra réplica posible por parte de la crítica especializada. En ella sus argumentos escaparían del problema planteado en el ejemplo por la vía de anularlo desde el inicio. Es decir, no habría tal problema si se piensa que el interés de la obra cubista no depende de que se hagan evidentes sus méritos con respecto a otros cuadros. Para este particular juicio artístico no es necesario acudir al gusto, ni mencionar las condiciones de la artísticidad o la existencia de principios de calidad en el arte. En su lugar se utilizan otros recursos, desde la lectura trascendente (poética) del objeto, a los discursos que conectan a la obra o a su autor con aspectos variopintos de la cultura (las ideas filosóficas del momento, los avances científicos de la época, la situación social o política, etc). Sin duda este modelo de crítica se ha convertido en el más frecuente, aunque está claro que se trata sólo de un sucedáneo. No obstante, creo que ésta es la única crítica posible del arte contemporáneo en el momento presente, cuando ya hace tiempo que la especulación dialéctica es la única herramienta para la reflexión artística, y cuando la flexibilidad infinita de la categoría arte es capaz de admitir cualquier teoría.

Por su parte el espectador corriente ve las cosas de un modo bastante más simplificado. En realidad él no piensa que las obras de arte contemporáneo sean importantes porque se pueda hablar infinitamente de su autor o de otras cosas distintas de las obras en sí, ni tampoco parece que calen demasiado en él los discursos poéticos. Lo que el espectador estima en el arte moderno es fruto del refrendo social sedimentado por el tiempo, sin que le importen en absoluto los mecanismos por los que ese arte ha llegado a trascender. Para el espectador corriente lo bueno de la obra de arte consiste en haber alcanzado la distinción de convertirse en un signo representativo de la cultura, algo que sirve para «fabricar» la Historia. (Naturalmente, el espectador deja por resolver el problema de saber por qué las obras de arte han alcanzado ese estatus, en su lugar se limita a suponer que esa clase de asuntos solo son materia de entendidos).

El ejemplo pretendía mostrar algo acerca del carácter relacional de nuestra idea de arte y de nuestro contacto con el arte en su conjunto. Lo que hemos asumido del arte moderno no depende de juicios estéticos o artísticos sino que permanece sujeto a un conocimiento heredado que no hemos querido o no hemos podido revisar. Lo bueno y lo malo del arte moderno no se percibe en sus objetos. La crítica objetiva del arte ya no parece posible, ha sido sustituida por la pura actividad especulativa, infinitos juegos de relación con cualquier orden de cosas. La mecánica de estos juegos es muy simple: si con la obra de arte podemos establecer correspondencias, analogías o conexiones de cualquier tipo (como de hecho podemos) es que hay algo sobre ella que puede ser dicho lo que, a su vez, significa que tiene algún valor. Ese valor es casi absoluto ya que la obra de arte no ha de medirse con nada, ni siquiera con otras obras de arte. Hemos llegado al tiempo de la completa autonomía del arte, más aún, el arte ha llegado a la autonomía de sí mismo. Sin duda éste es un panorama poco halagüeño, pero sería injusto derivarlo de un análisis abreviado en exceso. Seguramente puede decirse algo más acerca del panorama actual sobre el arte y los juicios artísticos.

Un poco más arriba dije que de las dos pinturas del ejemplo sólo el bodegón permitía un ejercicio de auténtica crítica. Sin embargo, no es del todo imposible el juicio del cuadro abstracto. En cierta forma en él también son aplicables algunos de los principios de calidad utilizados



para juzgar el cuadro tradicional. Estoy convencido de que no todos esos principios servirían pero quizá alguno fuera suficiente para decidir cuál de las pinturas modernas (abstractas) es mejor que las demás. En primer lugar, para inclinarse por alguno de los cuadros habría que concretar los principios de los que dependerá nuestro juicio. Si pretendiéramos utilizar como principios de valoración la verosimilitud de lo representado, la originalidad del artista o su destreza técnica, seguiríamos siendo incapaces de hacer un juicio crítico, puesto que tales cosas no son evidentes en las pinturas. Pero, ciertamente, la mayor parte de la artisticidad parece depender de esa clase de asuntos, de modo que nos faltan referentes a los que acudir. Nuestra búsqueda de razones debe tomar otro camino. Si la artisticidad no es útil para nuestros propósitos, aún nos queda la esteticidad, algo que también forma parte del juicio en la pintura figurativa: no todo el atractivo del Claesz depende del simple reconocimiento de la maestría del pintor o de la originalidad de su trabajo, sino que también procede de la sensación irracional que nos provoca ese conjunto de formas y colores<sup>2</sup>. Sin referentes estables, todo lo que pudiéramos decir de las pinturas abstractas ha de estar relacionado únicamente con su impacto sobre nuestra sensibilidad, es decir, con su esteticidad. Lamentablemente la esteticidad no es la clase de cosas sobre la que pueda hablarse fácilmente. Por muy evidente que sea su efecto sobre nosotros, no sabemos qué elementos de las pinturas son realmente sus objetos estéticos. No hay nada en ellas con lo que dar cuenta de la experiencia estética. Diríamos tan solo que un cuadro abstracto es mejor que otro (o incluso que cualquier otro cuadro, sea abstracto o no) porque nos proporciona una emoción mayor, pero no sabríamos dar razones sobre ello. Sin embargo, nuestra experiencia estética está ahí y es probable que otros puedan haber sentido lo mismo que nosotros. Tal vez no podamos explicar por qué se activa nuestra sensibilidad, pero en algunos casos es posible comunicar lo que sentimos y conseguir el asentimiento de los demás. En esa comunicabilidad de lo sentido reside la posibilidad del juicio sobre los cuadros, su condición intersubjetiva es el argumento del juicio. Naturalmente, si creemos posible establecer un juicio crítico sobre la subjetividad de lo estético es porque creemos igualmente posible especificar el ámbito de competencias de la artisticidad y la esteticidad, tanto en lo relativo al juicio, como en lo relativo al propio concepto arte. En esta distinción radica la (relativa) complejidad del proceso.

Efectivamente puedo pensar que una pintura es buena aunque no muestre a las claras las maestrías más típicas de la pintura tradicional (como la fidelidad al modelo y cosas parecidas), y que lo importante es el efecto de la obra sobre mi sensibilidad. Puedo afirmar que un cuadro de Pollock es una gran obra de arte sólo porque disfruto con ella, aunque en ella no haya ni un solo referente objetivo sobre el que apoyar mi juicio. En tal caso, si parto de la base de que el arte es una actividad intencional, reconocer el mérito de un Pollock es lo mismo que admitir el éxito del pintor en la elaboración de su obra. Puesto que no puedo relacionar la medida de su éxito con nada objetivo, he de pensar que el mérito consiste en la selección de los elementos que el pintor ha hecho para provocar en mí una reacción emotiva (líneas, colores, formas, etc.). Ciertamente puedo ver esto como otro tipo de maestría, así que aún tengo razones para valorar el cuadro: el cuadro es valioso no porque casualmente provoque en mí una reacción, sino porque lo hace como resultado de un plan previo en el que el artista ha dispuesto los elementos formales de un modo peculiar, acorde a un fin preestablecido. Pero, de ser así, debería descubrir ese plan, necesitaría verlo en algún detalle o aspecto de la pintura. En caso contrario, ganaría fuerza la posibilidad de que el efecto provocado en mi sensibilidad fuera casual, lo cual me impediría valorar *artísticamente* la obra (a no ser que creyera en el absurdo de un arte con existencia propia, independiente de la acción del hombre). La obra podría tener valor para mí pero, en tal caso, no podría afirmar el mérito del objeto puesto que no depende de nadie, es decir, no cabría una auténtica evaluación artística.

En este punto conviene recordar la controversia sobre el papel que puede desempeñar la intencionalidad como base de las teorías artísticas y de los juicios críticos sobre arte. En un principio parece incuestionable que la práctica artística es una actividad intencional, es decir,

<sup>2</sup> Tiendo a pensar que, hasta cierto punto, la importancia de una obra de arte depende de su capacidad para provocar en el espectador una experiencia estética. Si la obra de arte no mueve alguna emoción no tiene sentido otorgarle valor. Evidentemente con esto me refiero al valor artístico perceptible en la obra, y no al valor añadido por causa de circunstancias ajenas. Sin embargo, un rápido vistazo a la realidad del arte parece demostrar lo contrario. Nadie dudaría hoy de la importancia de un Picasso, aunque no le transmitiera ninguna emoción. Lo significativo de esta clase de apreciación es su dependencia del criterio de autoridad («la obra de Picasso es valiosa –o debe de serlo– porque otros lo han considerado así»). Naturalmente, esta clase de apreciación es inservible para el juicio de aquellas obras que no hayan sido validadas previamente.

<sup>3</sup> George Dickie, *El círculo del arte*. Paidós Estética, 2005 (*The Art Circle. A Theory of Art*. Chicago Spectrum Press, 1997).

que tiene lugar como respuesta a la intención de hacer un objeto de una determinada clase. Sobre esta noción elemental se articula la idea de que, además, en cada obra de arte se encierran, de modo más o menos evidente, las intenciones del artista en cuanto a lo que es manifiesto en su obra. El problema surge al plantearnos la influencia de la intencionalidad del autor en la apreciación de una obra de arte. Por tanto hay dos aspectos en los que la intencionalidad se encuentra presente: el primero tiene que ver con el objeto de arte en cuanto tal, es decir, la intencionalidad como condición previa e indispensable del arte, y el segundo, relativo al significado de la obra para el espectador y, por tanto, en correspondencia con la valoración que hace de ella (el descubrimiento de las intenciones del artista como elemento necesario del juicio crítico).

Aunque el primero de los aspectos es en apariencia incontrovertible, lo cierto es que da lugar a reflexiones de interés. En principio, para establecer una relación apropiada entre la intencionalidad y los principios de la artísticidad es necesario especificar qué se entiende aquí por intención. Según creo, la intencionalidad más elemental referida al arte tiene que ver con el propósito de producir un objeto (un artefacto, como prefiere George Dickie<sup>3</sup>) de una determinada clase, como lo son los cuadros o las esculturas. Pero si pensamos en esa clase de cosas solo desde el punto de vista de su apariencia física tal vez deberíamos admitir que un cuadro pintado por un chimpancé sería arte. Y en este mismo orden, aunque salvando las distancias, también diríamos que es arte el cuadro pintado por un niño. Indudablemente estos casos tienen algo de extremo pero reflejan la importancia de la cuestión, especialmente porque ilustran el extendido tópico sobre el escaso valor del arte contemporáneo. Este asunto, nimio en apariencia, ha sido objeto de atención por parte de algunos teóricos ya que, en definitiva, toca una cuestión central para cualquier reflexión sobre el arte, a saber, qué es o cuándo se da el arte. Las opiniones de unos y otros divergen en la medida en que cada una de ellas es el reflejo de un enfoque particular sobre lo que es relevante en el arte o sobre el modo en que debe analizarse. Si consideramos el caso del chimpancé pintor no creo que, en principio, pudiera desecharse la posibilidad de que hiciera arte sobre la base de la incapacidad técnica del animal. Podríamos admitir (al menos por ahora) que la maestría técnica (sea del tipo que sea) no solo no es condición suficiente del arte sino que tampoco es necesaria.

Desde mi punto de vista, si admitimos que un chimpancé puede hacer arte pintando un cuadro admitimos también que lo decisivo para el arte es la clase de objeto producido antes que el simple hecho de su producción (es decir, lo importante es que sea de una determinada clase –como pinturas, esculturas, poemas, etc.). En caso contrario, si no importara la clase de objeto llegaríamos al absurdo de admitir que cualquier objeto elaborado sería arte, lo que haría imposible distinguir los objetos de arte del resto de objetos producidos (obviamente, con respecto del ejemplo del chimpancé, el absurdo sería aún mayor). Pero lo cierto es que no solo importa la clasificación del objeto dentro de una subclase del conjunto general de los objetos de arte (cuadros, esculturas, etc.), sino las circunstancias de su producción. Dicho con otras palabras: considerar el objeto desde su pertenencia a la categoría de arte es inseparable de la consideración sobre las circunstancias de su producción. De tal forma, para que el chimpancé pudiera hacer arte pintando un cuadro, sería necesario que lo hiciera sabiendo qué clase de cosa es un cuadro. Obviamente, saber qué es un cuadro no significa únicamente ser capaz de reconocerlo de entre otros objetos (lo que tal vez pudiera hacer un chimpancé entrenado para ello), sino haber asimilado conocimientos suficientes sobre la categoría a la que pertenecen los cuadros. Uno de esos conocimientos asociados a la idea de arte es el concepto de intención. Más allá de la simple tipificación de objetos la intención de hacer arte implica una cierta competencia sobre lo que es el arte. Pintar un cuadro supone consignar la actividad y el objeto en el marco general del concepto arte, es decir, tener presente la idea que comparto con los demás sobre lo que es el arte, para qué sirve y otras cosas parecidas, aunque tan solo sea en un nivel básico. Probablemente el chimpancé sería capaz de elaborar un producto similar a una obra de arte, pero sería impropio suponer que lo hace con conocimiento de causa. Puesto que

ni los monos ni cualquier otro animal pueden acceder a un discernimiento tan propiamente humano, es impensable que pudieran hacer arte, aunque las apariencias se empeñaran en mostrar lo contrario.

Por su parte, el caso del niño introduce nuevos elementos en el discurso. Es razonable pensar que, a cierta edad, un niño ya ha interiorizado suficientes ideas sobre el concepto arte como para pintar un cuadro con una pretensión más allá de la elementalidad de producir un objeto utilizando una tela y unos tubos de colores. Siendo así, y por contraste evidente con el chimpancé, debería admitirse la artísticidad de su cuadro. Pero la diferencia señalada entre animal y niño no es suficiente aún para extraer conclusiones en ese sentido. Aún es necesario especificar alguna cosa más acerca del trasfondo subyacente al hecho de que un niño haga una pintura. En definitiva, lo importante aquí es caracterizar suficientemente ese «más allá» oculto tras la pretensión básica de pintar un cuadro. En seguida surge un problema: si admitimos el conocimiento de la categoría como condición suficiente para que haya arte, estaríamos obligados igualmente a aceptar que bastaría con que cualquiera, con alguna idea sobre arte en la cabeza, hiciese algún objeto para que éste fuera arte, a no ser que creyéramos que sólo se hace arte cuando se elaboran los objetos típicos del arte.

Probablemente no es del todo evidente que solo son arte los objetos tipificados históricamente como tales en la categoría. Por una parte me parece razonable que muchas personas identifiquen lo artístico exclusivamente con sus objetos más comunes, tal vez como reacción espontánea ante la actual situación de absoluto desorden en cuanto a la clase de objetos que pueden pertenecer a la categoría de lo artístico. Pero al margen de esta caótica situación, la evolución que han seguido las artes desde la modernidad nos ha dado motivos para asumir de manera racional y, por tanto, sin la aceptación acrítica impulsada por condicionantes externos como el peso de la autoridad, que el mundo del arte puede estar detrás de objetos muy distintos de los habitualmente considerados artísticos. La idea de arte no está, forzosa y exclusivamente, ligada con cuadros, sinfonías, poemas o esculturas.

Pero antes que el asunto del tipo de objeto producido, la cuestión se concreta más bien en un hecho señalado por Dickie que introduce un interesante matiz a considerar. Tan importante como saber algo del arte cuando se produce un objeto (aunque sea de los típicos del arte) es que se piense en el arte en el momento de hacerlo, es decir, que se tenga intención de hacer algo *como arte*. Según creo, lo peculiar de esta acción es que esté dirigida por la intención específica de producir una clase de objeto que se caracteriza por la *susceptibilidad de ser incluido dentro de un marco especial de relaciones atencionales objeto-persona*. El sentido de la intencionalidad artística es la pretensión de situarlo en ese marco. Por supuesto es condición necesaria de la idea de arte que la producción del artista se materialice en un objeto, que el proceso artístico sea el trabajo sobre un medio (madera, piedra, palabras, sonidos, etc.). Del trabajo con ese medio cabe la doble posibilidad de que se desprenda la evidencia de una maestría o, por el contrario, la ausencia de ella. Habitualmente es importante para el juicio crítico la constatación de la dificultad técnica pero, por sí solo, este parámetro resulta poco fiable ya que las ideas asociadas de dificultad y esfuerzo son relativas<sup>4</sup>.

Lo importante ahora es aclarar en qué consiste la susceptibilidad de ser atendido y caracterizar el marco de las relaciones atencionales inherente a la producción del arte. En principio es esencial con respecto al objeto que éste sea, por decirlo a la manera de Dickie, del tipo de los que se presentan a un público del arte. Lo que significa ser un objeto del tipo de los que se presentan no es responder a una tipología preestablecida (por ejemplo, ser un cuadro o una escultura, o cualquier otro de los objetos típicos del arte), ni que efectivamente sea presentado (por distintas razones el objeto podría no ser nunca visto por el público). Ser del tipo de objetos que se presentan a un público del arte implica que su elaboración tiene como trasfondo una realidad cultural desarrollada históricamente. El que hace un objeto *como arte* conoce el arte

<sup>4</sup> La dificultad puede no ser evidente en la obra y si estar presente, como cuando un escultor se toma grandes molestias y trabajos para que finalmente su obra consista en un solo golpe contra un bloque de mármol. Pero también puede suceder lo contrario: ser evidente y no existir en realidad (probablemente el artista capacitado para su trabajo no experimenta las dificultades que tendrían la mayoría de las personas que aprecian su obra). En otro orden de cosas, las ideas de maestría y dificultad también son criterios inciertos porque pueden no estar relacionados con la elaboración material del objeto de arte, sino con determinadas elecciones del artista al hacer su obra (escoger un enfoque particular para la presentación de un tema, por ejemplo). En este caso la dificultad consiste en la ocurrencia singular de hacer y exhibir un determinado objeto de una determinada manera.



desde su propia experiencia y sabe lo que hay en ello. Para hacer arte no necesita un adiestramiento específico en técnicas y materiales (aunque sería innegable su utilidad, especialmente desde el punto de vista del grado de éxito alcanzable). Para hacer arte es suficiente con lo experimentado en el contacto con innumerables ejemplos que tienen que ver con el arte: ideas aprendidas desde la infancia, las obras que se han visto, lo que hemos oído de ellas, etc. También cuentan los criterios de valoración artística que hemos conocido e incluso que hemos experimentado por nosotros mismos: ciertas ideas sobre la calidad en el arte, sobre el arte bueno y el arte malo. La existencia previa del arte, configurada como categoría del conocimiento a lo largo de siglos, otorga la posibilidad de que algo sea hecho *como* arte.

Es preciso especificar que incluir un objeto en un marco de relación atencional no significa fijarse con atención especial en ese objeto (de ser así no habría razones para excluir de ese marco de relaciones atencionales a muchos objetos no artísticos que también son atendidos especialmente). Incluir un objeto en un marco de relación atencional es sinónimo de comprenderlo desde una determinada posición, ya sea porque se elabora para pertenecer a una clase particular de objetos o porque se ve como perteneciente a esa clase. En cualquier caso, lo importante es que esa clase de objetos existe con anterioridad y se rige por normas propias.

Puede comprenderse que los marcos de relación atencional no son exclusivos del arte, existen para cualquier objeto perteneciente a una categoría (por ejemplo, el conocedor y amante de los relojes fija su atención sobre ellos de un modo especial determinado por la existencia del mundo virtual de los relojes). La relación atencional implica un modo de atender especificado por las claves que gobiernan un mundo virtual preexistente. De hecho, la relación atencional específica solo puede existir si al mismo tiempo existe un mundo virtual al que referirse. No todos los marcos atencionales son iguales, como no son iguales todos los mundos virtuales posibles. El mundo de los relojes es un dominio bastante abierto ya que participar de sus claves depende básicamente de la adquisición de conocimientos objetivos (mecanismos, materiales, terminología específica, historia, marcas, modelos, fabricantes, mercados, etc.). Cuanto mayor sea la suma de conocimientos mayor participación se tendrá en el mundo virtual de los relojes y, consecuentemente, más capacitado se estará para hablar, opinar y juzgar sobre relojes.

La razón particular de que los objetos de arte sean susceptibles de ser incluidos en un marco único de relaciones atencionales es que todo lo relativo a ellos se rige, precisamente, por los principios básicos de la clase de los objetos artísticos. Según esto, no es posible incluir un objeto en la categoría de arte por medio de la designación simple (como en el caso de la *Fuente* de Duchamp y en múltiples ejemplos de arte conceptual). Es necesario que el objeto sea susceptible de ser incluido, es decir, que pueda verse en él el cumplimiento de los principios que rigen en la categoría y por los que sus objetos son incluidos en ella y por tanto atendidos especialmente. La cuestión que inmediatamente surge de aquí es si tales principios tienen que ver con propiedades físicas de los objetos (es decir, cualidades perceptibles) o si por el contrario se corresponden con una determinada actitud a la hora de receptorlos. En definitiva, el problema planteado es establecer si la categoría de arte se fundamenta en principios objetivos o subjetivos.

Es evidente que estamos especialmente capacitados para lo trascendente, tal y como nos muestran poetas como Claudel y Ponge, y que todo lo que percibimos es susceptible de ser atendido de un modo peculiar. Sin embargo, la categoría de arte no se ha configurado solo desde la recepción, sino desde la relación entre las obras producidas y la respuesta de quienes las reciben. El arte existe porque se produce como tal y no a causa de la recepción del espectador (aunque este forme parte de la tarea de hacer arte). Por muy trascendente que sea, la lectura que hace Claudel de los cuadros de Frans Hals, o la que hace Ponge de los objetos corrientes, no es eso lo que los convierte en obras de arte, su apreciación subjetiva es solo una

forma personal de aprehender las cosas pero no lo que los constituye como elementos de una clase particular de objetos.

El marco atencional en el que se inscriben objetos artísticos y personas indica que entre ellos hay una función que los agrupa. Su vínculo consiste en que unos (los objetos) existen para que otros (los espectadores) los contemplen, según una relación de dependencia mutua. La producción del objeto está mediatizada por su efecto en el espectador, es decir, el artista crea su objeto teniendo en cuenta la existencia del espectador y su posible respuesta. Esta particular correspondencia entre producción y recepción es la relación sobre la que se constituye el marco atencional del arte. Los objetos del arte tradicional fueron creados siguiendo esta fórmula elemental pero esto no los convierte en los únicos objetos de arte posibles. La inclusión de nuevos objetos en la categoría es posible, pero depende del modo en que este marco de conducta ha sido desarrollado. En este sentido, aunque acabo de decir que el arte existe desde su producción antes que desde su recepción, no es contradictorio afirmar igualmente que las condiciones de susceptibilidad del objeto de ser considerado como arte son posteriores a la existencia del marco atencional en el que se desarrolla la producción del arte. Dicho de otro modo, el artista (o quien tiene la intención de hacer arte) «programa» la susceptibilidad de su objeto sobre la base de un marco atencional que ya existe y conoce. Por lo tanto, el marco atencional es la primera condición para que exista el arte<sup>5</sup>.

No obstante, alguien podría ver una incongruencia en la afirmación de que el marco atencional existe antes que el objeto de arte porque, de ser así, no tendría razón de ser la existencia del marco atencional: lógicamente, si no se crean en primer lugar los objetos propios del marco atencional es absurdo pensar que éste pueda llegar a surgir. La razón para sostener este aparente despropósito es que la categoría de arte –la idea de arte y por tanto la respuesta adecuada a la existencia de esa idea, es decir, el marco atencional– no existe desde que el primer objeto artístico fue producido. La categoría de arte que conocemos hoy se ha ido formando gradualmente a lo largo del contacto con multitud de ejemplos de arte. Esto significa, sencillamente, que no todos los objetos que finalmente hemos llegado a considerar artísticos tuvieron esa consideración el día en que fueron creados. Nuestra idea de arte es una elaboración cultural formada a través del tiempo, distinta en las distintas épocas históricas, en la que se refleja una cambiante manera de ver y producir objetos. Seguramente el surgimiento de los primeros objetos artísticos (por llamarlos de alguna manera, ya que en su producción no estaba presente la idea del arte que hoy manejamos) tuvo en su origen algo que siempre ha estado presente en el arte posterior, pero no fue hasta mucho más tarde que los hombres llenaron de contenido el sentimiento irracional que les empujaba a fabricar esa clase de objetos y les hacía disfrutar de ellos. La existencia de ese contenido, diverso e inconcreto, es el que poco a poco fue configurando la manera especial de atender al arte, el que fue creando el marco atencional sobre el que siempre se elabora el arte.

Dicho esto toca ahora añadir alguna cosa más sobre las características del marco atencional. Históricamente el marco atencional viene determinado por una clase de respuesta ante los objetos articulada en dos direcciones distintas que, sin embargo, participan de un nexo de unión tan íntimo que en ocasiones parecen ser una misma cosa. Me refiero a la experiencia estética y la relación artística, ambas unidas por hacer posible una respuesta emotiva difícilmente racionalizable ante la percepción de la realidad exterior. Lo que se desvincula de esa unión es el modo en que atendemos a los objetos producidos por el hombre. Creaciones humanas y objetos naturales pueden producir respuestas emotivas similares (experiencias estéticas similares) pero solo con las primeras tiene lugar una relación racional. En la relación artística lo percibido se comprende como el resultado de un ordenamiento particular fruto de las intenciones y la voluntad de su autor. Entre objeto de arte y espectador cabe la posibilidad de identificar la sensación irracional experimentada en el objeto con sus elementos de mérito, es decir, establecer la posibilidad de un juicio sobre la base de lo experimentado con el objeto. Lo que percibimos

<sup>5</sup> Programar la susceptibilidad del objeto puede consistir únicamente en hacer un objeto de los típicos del arte; otra cosa es que esa programación consiga algo más que incluir el objeto en la categoría de arte y demandar así un tipo de atención especial. Conseguir algo más que eso implica la posibilidad de que la obra producida sea considerada una «buena» obra de arte. Para este tipo de programación «de calidad» no importa tanto la clase de objeto producido como la capacidad de éste para estimular la sensibilidad del espectador.

<sup>6</sup> Según el sentido que tiene aquí el concepto información no debería considerarse como tal todo aquello que simplemente percibimos, ya sea que esté en un cuadro o fuera de él. No quiero sugerir con esto que carezca en absoluto de contenido expresivo la realidad sensible sino que lo informado por el objeto artístico es de una naturaleza distinta (y de una expresividad distinta) de la que tienen los perceptos en general.

<sup>7</sup> En cierta forma esta clase de información tiene mucho que ver con el concepto de «forma significativa» de Clive Bell, aunque aquí introducimos un añadido. Para Bell la forma significativa no está relacionada con lo descriptivo de las formas percibidas (lo que representan) sino que se reconoce en la capacidad, como tales formas (líneas, colores, etc.), para conmover. Pero al margen de la experiencia irracional que pueden provocar las formas no puede olvidarse que en la obra de arte también importa la mirada objetiva del espectador, la facción cognitiva de la recepción artística. En la percepción de un cuadro pintado por un niño es especialmente evidente la atención prestada sobre sus aspectos objetivos: el motivo representado o la forma con la que se ha querido hacer esa representación. Este tipo de cosas son aspectos en los que también reparamos, al tiempo que se conmueve nuestra sensibilidad, es decir, al tiempo que disfrutamos del cuadro sin llegar a saber completamente por qué.

en la obra de arte es entendido como la consecución de un trabajo planificado, la ejecución de un plan en el que se tuvo en consideración la manera en que el arte es atendido. El proyecto artístico es la pretensión de reunir las sensibilidades de artista y espectador, y sobre la base de ese proyecto intencional y de su resultado se abre la posibilidad del juicio crítico. Todo lo referente a este punto concierne el segundo aspecto de la intencionalidad a que me refería más arriba. Parte fundamental del proceso artístico es la recepción por parte de espectador, y también aquí encontramos la intencionalidad del artista como base para la interpretación y el juicio crítico de las obras.

Más allá de la intencionalidad inherente a la producción de un objeto artístico, un modo más específico de comprender el concepto de intencionalidad en el arte tiene que ver con los contenidos exactos que el artista pretende plasmar en su obra, lo que quiere expresar con ella, y las posibilidades del espectador para acceder a esos contenidos, ya sea como modo de disfrute o como elemento de su juicio crítico. El mono pintor de cuadros del que hablábamos antes no podría pretender nada al pintar un cuadro ya que no dispone de la riqueza simbólica del lenguaje humano, ni comprende la particular naturaleza de los objetos artísticos. Por su parte, el niño sí puede pretender algo con su pintura. Entiende, aunque sea someramente, la clase de objeto que está haciendo, es decir, asume los contenidos más elementales de una categoría de objetos preestablecida, y además está familiarizado con el empleo de símbolos. Pero a pesar de esto es evidente que el arte no suele funcionar como medio de información. Generalmente, lo que nos cuenta el objeto artístico (o su iconografía, cuando la hay) es algo que ya sabemos, de modo que si pensamos en el arte en términos de comunicación, la supuesta información del arte está más relacionada con el «contenido informativo» que tienen los modos de contar (si es que puede hablarse de algo así) que con la clase de datos propios de la información objetiva<sup>6</sup>. Desde el punto de vista de la significación lo que cuenta en el arte es la manera, el *modo de* suministrar la información (sea objetiva o no). La mayor parte de las veces la información objetiva es tan obvia (un bodegón, un paisaje, un retrato) que apenas si podemos llamarla información. En esos casos se hace especialmente patente que el interés documental del objeto de arte está en la manera en que el artista juega con las formas, en el «lenguaje peculiar» que utiliza para llegar al espectador<sup>7</sup>. Lo que puede contar el niño con su cuadro tiene que ver fundamentalmente con el impacto de la expresividad de sus formas sobre la conciencia y la sensibilidad de quien lo contempla, y no tanto con lo que representa o cuenta con su pintura.

Por otro lado, desde el punto de vista del espectador, el interés de la obra producida por el artista (sea un niño o un profesional de las artes) no surge de la identificación exacta de los contenidos encerrados en ella como si se tratara de la descodificación de signos lingüísticos. Sin duda se trata de una posibilidad real: puede ocurrir que en nuestra «lectura» del objeto artístico lleguemos a saber con bastante certeza qué era lo que el artista pretendía transmitir. Pero no es por esto que llegamos a disfrutar de su arte. Para el disfrute sin más poco importan las consideraciones sobre el plan del artista. Es indiferente si ese preludio de Bach que tanto nos conmueve se concibió como simple ejercicio para agilizar los dedos de los estudiantes de clavecín o si las motivaciones del compositor fueron otras más poéticas o profundas. Nuestra experiencia estética ante esa música es incontestable, la percepción de los sonidos afecta a nuestra sensibilidad sin necesidad de otras consideraciones. Para el juicio crítico las cosas también pueden funcionar así (es decir, podría darse el caso de no acertar exactamente con las pretensiones o el mensaje del artista y pensar al mismo tiempo que su obra de arte es valiosa) pero en este proceso intervienen mecanismos racionales que no aparecen en la experiencia estética.

El contenido significativo de los objetos de arte, al margen de lo meramente descriptivo, está en relación con la clase de atención propia del marco atencional en el que han sido incluidos lo que, a su vez, tiene mucho que ver con el impulso creador del artista. Desde el origen, la elaboración de objetos considerados artísticos ha estado gobernada por el mismo deseo de

provocar una respuesta en la sensibilidad del espectador, procurarle, de un modo u otro, una experiencia estética. En su esencia el plan del artista consiste en la selección y la organización de las formas adecuadas a ese fin. Su trabajo sobre medios muy diversos (piedra, madera, palabras, tonos) y la enorme variedad de tratamientos posibles en ellos hace que sean muchas y muy distintas las cosas capaces de despertar emociones en el espectador, desde la simple maestría técnica en el dominio de un material hasta los más complejos contenidos expresivos. Todos los recursos del artista, todo su plan, están diseñados para provocar una respuesta relacionada con las emociones. En alguno de esos casos el espectador reconoce aquello que le conmueve (al menos en parte), como es el caso cuando sentimos admiración por la destreza técnica de Bernini. Otras veces no es tan sencillo desentrañar las razones de la sensación experimentada (en un Pollock, por ejemplo). A parte de esto la cuestión es compleja porque no todos los elementos de una obra de arte que suscitan emociones pueden reconocerse como componentes activos en la apreciación (probablemente un cuadro de Velázquez nos atrae por algo más que el reconocimiento de su maestría con los pinceles). Pero, en uno y otro caso, la posibilidad del juicio depende de que se asocie lo experimentado con las intenciones del artista al crear su obra. Sólo si en el objeto podemos ver el proyecto del artista nos será posible establecer su mérito, es decir, determinar si el resultado se ajusta a lo previsto.

En nuestro contacto con lo natural no cabe esta clase de juicio. Es cierto que también pueden guiarnos principios y reglas pero son de un tipo completamente distinto. Con la naturaleza también establecemos principios sobre los que se apoyan nuestra evaluación y nuestro gusto. Decimos: «este paisaje es hermoso», aunque a la vez podemos pensar que lo sería aún más si las montañas estuvieran nevadas. De manera que nuestra valoración depende de la existencia de una concepción preestablecida sobre lo que es un paisaje hermoso. Sin embargo, lo que en realidad hacemos es descubrir nuestra preferencia natural, no racionalizada. El juicio aquí solo puede ser la expresión de un gusto particular ya que en la existencia del objeto no se ha tenido en cuenta prescripción alguna: lo natural es como es, y no pretende producir ninguna experiencia emotiva en quien lo contempla. Por el contrario sabemos que la obra del artista es optativa y depende de su capacidad para estimular la sensibilidad del espectador. A diferencia del paisaje natural, en la obra de arte sí hay prescripciones de por medio, y son estas las que utiliza el artista para crear sus formas, y las que utiliza el espectador para evaluar su trabajo. En la obra de arte sí cabe decidir sobre el éxito del artista, aunque, indudablemente, esto tiene su propia dificultad.

Según mi opinión existen razones para diferenciar las cosas que son obras de arte de las que no lo son, como existen razones para diferenciar unas obras de arte de otras. Igualmente creo posible mantener criterios diferentes para hablar de una obra de arte desde la fruición personal y para hacerlo desde la crítica. Por una parte la fruición artística no guarda una relación necesaria con las intenciones del artista, es decir, para el disfrute artístico no hay una apreciación «correcta» de las obras de arte. Pero, por otro lado, también es posible reconocer valores y méritos independientemente del gusto propio. El juicio puede tener lugar como consecuencia de identificar la sensación experimentada con el objeto percibido como causa eficiente, aunque no tiene por qué ser la afirmación de la preferencia o el rechazo. El juicio funciona como un acto de exploración sobre la calidad de la obra en sí, establecido sobre la base de todo lo que se refiere al proceso de su génesis y al acto de su recepción: principios activos en la obra, planificación del artista, acogida del espectador y reconocimiento del plan original en el resultado final. La vocación esencial del juicio es la objetividad ya que pretende validez universal. El juicio no se forma únicamente sobre la sensación subjetiva sino sobre la identificación de las intenciones y capacidades del artista con la obra producida. Obra de arte y artista son un mismo objeto del juicio crítico.

Con todo esto volvamos ahora a las dificultades que encontraban los espectadores para enjuiciar las pinturas abstractas. Decíamos más atrás que el valor artístico no solo dependía de

<sup>8</sup> Con la expresión «juego de lenguaje» quiero referirme al concepto enunciado por Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*. Un juego de lenguaje implica una comunidad de ideas y modos de vida específica. Participar de un juego de lenguaje es, esencialmente, compartir conceptos y una determinada manera de manejarlos. Supone en definitiva formar parte de un mundo virtual gobernado por reglas fundamentadas sobre el uso compartido de categorías.

los elementos de juicio reconocibles (fidelidad al modelo, destreza manifiesta, etc.) sino que también entran en juego los elementos estéticos del contacto con el objeto de arte. Cuando el valor del objeto no es fácilmente reconocible sobre la base de su artisticidad, cabe la posibilidad de que se establezca un juicio sobre la base de lo subjetivo, sobre lo estético. No obstante esto no quiere decir que la apreciación subjetiva sea razón suficiente para el juicio: que un Pollock pueda emocionarme no significa, necesariamente, que sea una gran obra de arte. Para evitar esta aparente incongruencia puede servirnos la diferenciación kantiana entre el juicio de agrado y el auténtico juicio de gusto. El juicio de agrado sólo reconoce la preferencia personal incontrovertible; nada puede decirse sobre ella salvo que, en cierto modo, descubre algo sobre el sujeto. Por su parte el juicio de gusto supone un ejercicio de categorización del mundo, una ordenación compartida de la realidad sobre la base de realidades o experiencias particulares. El juicio de gusto auténtico se sirve de la intersubjetividad de la experiencia y la comunicabilidad asociada a ella (si todos entendemos la proposición «esta rosa es bella» es porque somos sensibles a la idea de belleza que subyace a la rosa, aunque no seamos capaces de caracterizar la belleza). Hacer un juicio de gusto no es lo mismo que expresar una preferencia (de hecho, el objeto que se juzga puede ser contrario a las preferencias personales), sino reconocer las condiciones de su comunicabilidad, es decir, comprender algo acerca del juego de conceptos y lenguajes en el que tal juicio tiene sentido<sup>8</sup>.

En este sentido podría decirse que el consenso es la base para la crítica artística, tanto desde el punto de vista de la esteticidad como de la artisticidad. Pero en el caso del juicio basado en la subjetividad de las emociones (lo estético) surge el problema de determinar si esa intersubjetividad de la experiencia estética se debe a que el artista ha sido capaz de seleccionar los elementos capaces de producirla, es decir, que ha tenido la intención de que fuera así realmente o si, por el contrario, la experiencia compartida suscitada por su obra es fruto de cuestiones ajenas al propio hecho artístico. Habitualmente la existencia de consenso en la apreciación estética supone reconocer la actividad del artista sobre el objeto percibido. La suposición funciona entonces como una inferencia de tipo hipotético de la que cabe esperar cierto respaldo lógico. Si un mismo objeto produce una experiencia similar en un gran número de personas es que ha de haber alguna razón para ello relacionada con alguna propiedad presente en el objeto y a la que todos somos sensibles. La homogeneidad de las sensibilidades se presenta como explicación plausible del consenso, por más que también se admita la existencia de razones para aceptar la diversidad en el gusto. De este modo resulta apropiado creer que el artista es quien ha producido la reacción de los espectadores como consecuencia de su capacidad para influir en las sensibilidades de los demás y haber utilizado para ello los medios adecuados. No obstante, el consenso está lejos de ser una herramienta infalible.

Si el consenso es sobre los aspectos estéticos del arte (aquello que produce la sensación irracional) hay, aparentemente, garantías de un auténtico juicio crítico (positivo o negativo), aunque sea sobre la base de una suposición, de una hipótesis sobre las pretensiones del artista. En este caso el consenso es la garantía del juicio acertado porque no cabe el error generalizado de los espectadores. El sentimiento no admite equivocaciones, es la expresión de nuestra naturaleza, la manifestación de lo que nos identifica como hombres o, al menos, una expresión de los rasgos comunes a un determinado grupo humano. El problema es que en la obra de arte no es posible el juicio estético exclusivamente, éste comporta siempre un pronunciamiento sobre el grado de éxito del artista, es decir, sobre la materialización de sus intenciones. La razón es simple: vemos la obra de arte como una elaboración humana para la que debe haber habido un proyecto previo. Lo significativo de ese proyecto es que se trata de una opción entre muchas posibles, una selección de formas surgida *para generar una respuesta* en los demás. De manera que si en el proyecto del artista está incluida la respuesta del espectador, es razonable que éste muestre su gusto y exponga su juicio de modo racional, es decir, teniendo en cuenta algo más que la sensación emotiva que le produce el objeto artístico. No obstante, aunque exista un consenso amplio entre los espectadores, la viabilidad



de la hipótesis sobre la responsabilidad del artista en el resultado de su trabajo puede plantear dudas razonables.

Tal vez el sentimiento no sea materia discutible (sentimos lo que sentimos porque somos como somos, sin necesidad de un razonamiento previo), pero coincidir en el sentimiento no tiene por qué llevarnos a creer que el efecto de la obra sobre nuestra sensibilidad ha sido algo previsto por el artista. Esto es algo especialmente patente en el arte de vanguardia, en el que han desaparecido los referentes más estables para elaborar un juicio crítico (maestría, enfoque peculiar, armonía, etc.). Aquí la herramienta del consenso puede funcionar incluso en contra del buen juicio. Por ejemplo, si podemos dudar acerca de la esteticidad de una obra de vanguardia (su capacidad para provocar emociones de tipo irracional, esto es, sin necesidad de conocer nada sobre el autor o las circunstancias de su producción), es porque podemos pensar que un amplio consenso sobre el mérito de tal obra (una pintura abstracta, por ejemplo) puede deberse a procesos de aculturación por los que el espectador incorpora predicados de otros (críticos, entendidos, opiniones generalizadas, etc.) con tal arraigo que los hace propios<sup>9</sup>.

A parte de esto el asunto se complica aún más porque incluso pudiera ser que el resultado material del trabajo del artista (su novela, su sinfonía, su cuadro) no respondiera a sus intenciones iniciales, aunque finalmente la obra resultara satisfactoria para los espectadores desde el punto de vista estético. Ante estos casos son evidentes las dificultades del juicio sobre la única base de la experiencia subjetiva (estética), aunque sea ésta una experiencia ampliamente compartida. A pesar de las apariencias, ciertamente no puede afirmarse que el consenso basado en los sentimientos irracionales sea garantía de un buen juicio, por más que los sentimientos se encuentren menos gobernados por la razón y puedan por eso ser considerados más seguros. En realidad lo que podría fallar en el juicio son las inferencias establecidas sobre la base del consenso.

Por otra parte, si el consenso es sobre lo artístico, es decir, si se construye como producto de un acto de la razón en el que se toman en consideración los principios de la categoría a la que pertenece el objeto, las posibilidades de éxito en el juicio parecen mayores que en el caso anterior. Tanto es así que las inferencias por las que asociamos lo percibido en la obra de arte con las intenciones del artista pueden resultar incuestionables. Por ejemplo, sobre la maestría técnica no podría dudarse: las intenciones del artista deben haber sido las mismas que lo percibido por el espectador porque no es probable que el resultado sea casual (no es nada probable que *Las Meninas* de Velázquez, en cuanto a su factura pictórica y lo que por ella sentimos o percibimos, sea el resultado del azar). Sin embargo, a pesar de certezas como éstas, lo cierto es que en las cuestiones de la artísticidad tampoco hay garantía absoluta de buen juicio. En principio, un argumento como el de la maestría técnica es problemático porque, en términos absolutos, la destreza manual no es el único elemento relevante para la crítica pero, además, puede haber otras muchas razones para desconfiar del consenso sobre los valores artísticos. En primer lugar el consenso no siempre es una buena base para el juicio ya que puede darse el caso de que una mala obra de arte guste a un gran número de personas (o viceversa, que una buena obra de arte no tenga muchos defensores)<sup>10</sup>. Naturalmente, consideraciones de este tipo obligan nuevamente a reconocer el arte como algo sujeto a normas y, por tanto, a establecer una correlación implícita entre la preferencia (el gusto) y la capacidad para atender a lo esencial del arte, es decir, a su naturaleza como categoría del conocimiento.

En el juicio sobre lo artístico el consenso no tiene que ver únicamente con la preferencia personal o generalizada sino con un *posible* acuerdo común sobre las circunstancias de producción de la obra. Dicho con otras palabras, el consenso hace posible el juicio si está en correspondencia con las reglas fijadas para el concepto arte. El juicio artístico basado en el consenso considera la posibilidad de que los méritos o los defectos de la obra sean reconocidos

<sup>9</sup> En principio tiendo a suponer que las experiencias emotivas tienen lugar de modo irracional, de tal forma que no serían posibles como consecuencia de préstamos ajenos. A pesar de ello no estoy del todo seguro sobre la naturaleza unigénita de la emoción estética, y admito la posibilidad de que pueda generarse por mediación de agentes externos a la sensibilidad natural del sujeto. Probablemente la fuerza que la aculturación ejerce sobre una persona llegue a ser tan grande que consiga provocar emociones que no se suscitarían de forma autónoma. Naturalmente, aceptar este mecanismo en la producción de reacciones emocionales implica admitir la influencia que los modos de vida (lo aprendido de otros mediante la participación en nuevos juegos de lenguaje) tienen sobre nuestra capacidad de sentir.

<sup>10</sup> Si la opinión más extendida sobre la película de M. Night Shyamalan *El Sexto Sentido* fuese lo único necesario para determinar su calidad, es evidente que un juicio crítico de la misma diría que se trata de una excelente película. No obstante, es posible señalar motivos suficientes para hablar de ella en términos opuestos. En el mismo sentido, pero en el otro extremo, el *Ulises* de James Joyce no debería considerarse una mala obra literaria por más que sean muy pocas las personas que pueden apreciarla. En ambos casos el juicio crítico más correcto sería aquel capaz de hacer ver a los demás qué motivos existen para calificar negativamente y positivamente a una y otra obra.

<sup>11</sup> Sin duda son innumerables las circunstancias por las que el juicio artístico yerra. Entre ellas hay que tener en cuenta el hecho de que la conciencia del espectador pueda estar predispuesta ante la obra de arte, de manera que el juicio es más una afirmación consecuente de esa predisposición que el resultado de la aplicación de principios sobre lo bueno y lo malo en el arte. Lo que el espectador infiere ante la obra de arte es la respuesta adecuada a un modo particular de receptor la obra, es decir, la respuesta determinada por las condiciones particulares de apreciación. Por ejemplo, es evidente que la manera en que el hombre corriente ve un cuadro de Cézanne está inevitablemente ligada al hecho de saber que Cézanne es un pintor de prestigio, así como al hecho de haber asimilado una cultura de imágenes específica donde Cézanne y otras muchas obras parecidas son objeto de un reconocimiento especial.

<sup>12</sup> Probablemente las mayores limitaciones no están relacionadas con una eventual imperfección en el modo de experimentar emociones, ni tampoco con la existencia de consenso o la falta de él sino, sobre todo, con cuestiones relacionadas con la peculiar configuración del actual mundo del arte. Con esto quiero insistir en que son muchos y muy influyentes los discursos del arte que hemos recibido y que es muy probable que nuestra sensibilidad se vea influenciada por ellos.

por la mayoría, ya que en la base de esos méritos y defectos están los principios compartidos sobre el concepto arte. El peso de la categoría arte, su poder intersubjetivo, hace que sea así, incluso aunque algunos individuos (incluso muchos) no siempre sean capaces de reconocer sus términos. Por idéntica razón, el consenso que está en la base del juicio artístico también significa que todos podrían reconocer en la obra los mismos méritos, aunque tales méritos no fueran de su agrado.

Hemos señalado que con respecto al juicio artístico las intenciones del artista están detrás de los elementos relevantes en la apreciación artística, de manera que su identificación significa establecer una posible correspondencia entre el proyecto del artista y el resultado percibido por el espectador, pero hay que matizar, no obstante, que la identificación de la intención artística no es en sí misma la materia del juicio crítico sino sólo su herramienta de trabajo (no diríamos, por ejemplo, que tal obra de arte sea buena o mala porque en ella se vean o se dejen de ver las intenciones del artista). La calidad de la obra de arte se examina a partir de lo reconocido por el espectador *como perteneciente al artista*, pero depende, fundamentalmente, del contenido que históricamente hemos dotado al concepto arte, o lo que es igual, depende de la clase de atención específica que es pertinente en el mundo virtual del arte del que participan (lo admitan o no) obra, artista y espectador. El mérito de la obra de arte se hace reconocible en el grado de éxito que muestra con respecto a su plan previo medido sobre la base de su adecuación al mundo virtual del arte, es decir, al encuentro entre las sensibilidades de artista y espectador. Pues bien, en el análisis de esa correspondencia entre el proyecto del artista y el resultado percibido pueden darse distintos niveles de dificultad. Por distintos motivos no siempre resulta sencillo establecer hipótesis fiables acerca de la relación entre lo que se experimenta en la obra y el proyecto del artista. La razón principal por la que puede fallar el juicio (aun a pesar de existir un amplio consenso) es que no todas las cuestiones propias de la artisticidad se presentan de manera tan obvia como en el caso de la maestría técnica. Una mayoría de espectadores puede equivocar su juicio a causa de un deficiente razonamiento lógico sobre lo que tiene ante sus ojos. Es posible que un espectador (o muchos) pase por alto aspectos relevantes para el juicio crítico y que otorgue excesiva importancia a otros que en realidad son secundarios<sup>11</sup>.

Evidentemente todos estos aspectos del juicio sobre las obras de arte introducen la recurrente cuestión de las diferencias entre sensibilidades. Tal y como hemos dicho, el enunciado de un juicio correcto supone la elaboración de inferencias sobre la base de los elementos significados de la obra de arte. Los componentes propios de la artisticidad (las propiedades artísticas tradicionales) ofrecen una base suficientemente segura para ello (al menos tienen el respaldo de un uso compartido de la categoría a la que pertenecen), aunque no evitan que el juicio pueda fallar. Por su parte, tal y como pretendía mostrar el ejemplo del principio, la esteticidad es un camino con muchas menos posibilidades de éxito<sup>12</sup>. Cuando los elementos sobre los que apoyar el juicio no son claramente perceptibles se hace manifiesta una grave dificultad para la crítica de la pintura abstracta: o bien su valor sólo sería evidente para quienes son capaces de tener una experiencia estética ante ella (y por lo tanto su valor no es más que relativo), o bien carece de valor artístico significativo (es decir, podría ser considerada como una obra de arte más, pero sin méritos específicos y, por ello, de escaso valor). En realidad la escasa fiabilidad del juicio sobre lo estético no se debe al hecho de que las propiedades relevantes en la obra no sean claramente perceptibles, sino a la dificultad de elaborar inferencias sobre la base de un consenso incierto.

Nada hay más abstracto que la música y sin embargo sus juicios tienen el respaldo del consenso sobre lo que se experimenta con ella. Una pieza de Bach no dejará de parecernos buena porque se trate de un ejercicio de digitación; tal vez nuestro aprecio hacia ella fuera mayor al saber con certeza cómo y por qué fue compuesta, pero lo fundamental es que consigue emocionarnos de un modo tan homogéneo que *probablemente* esto fue algo pretendido por

el autor. Esta probabilidad es lo que importa para el juicio crítico. Si pudiésemos dudar sobre nuestra hipótesis, es decir, si fuera razonable pensar que el resultado en la sensibilidad del espectador es casual, no podríamos hacer un juicio positivo sobre la música de Bach. Los resultados de la percepción de su música nos hacen pensar que efectivamente (*muy probablemente*) debió concebir su obra tal y como resultó finalmente, previendo la sensación que produciría en el oyente. En este caso el consenso que está o puede estar en la base del juicio crítico surge de la posibilidad de hacer el mismo tipo de inferencia sobre las circunstancias de producción de la obra.

A pesar de esto el juicio no consiste únicamente en evaluar las posibilidades de que la obra producida sea fruto del azar o consecuencia directa de la voluntad del artista (de ser así posiblemente la mayoría de los objetos clasificados como obras de arte deberían dar lugar al mismo tipo de juicio), sino de que comprendamos algo sobre la relación existente (es decir, perceptible) entre lo que suponemos como pretensiones del artista y las formas que presenta su trabajo, su objeto artístico. Ciertamente el juicio crítico está lejos de la simpleza de resumir esta relación en dos conclusiones posibles: 1) la obra es exitosa (una buena obra de arte) porque presenta evidencias de ser el resultado buscado por el artista o, 2) debe considerarse como un fracaso (una mala obra de arte) porque en ella no es evidente tal correspondencia. No obstante, esta inferencia no carece de valor, al contrario, es de capital importancia para el juicio porque sin ella resulta imposible la determinación del grado de adecuación entre proyecto y objeto artístico. La importancia de su función se descubre en la base de su sentido, un sentido más complejo de lo que aparenta.

Porque, ¿qué implica percibir que la obra es el resultado buscado por el artista? En primer lugar que las intenciones del artista se han resuelto. Entonces, si la obra es el producto de la voluntad de su creador es que, en cierto modo, ambos son una misma cosa (la impresionante calidad pictórica de Velázquez es su forma particular de pintar y no una de entre varias posibles). Es decir, en aspectos fundamentales de la apreciación el resultado percibido en la obra de arte no es una alternativa que formara parte de las opciones del artista sino el reflejo de sus propias capacidades. Esto no desmiente en absoluto la idea de que la pintura de Velázquez es la consecuencia de su voluntad, toda su obra depende de él en el sentido de que es su producto. Lo que no está del mismo modo en su voluntad es la adecuación entre su forma de hacer y la recepción que el público hace de su obra, su gusto por ella. Agradar con una pintura no depende en primer lugar del deseo de conseguirlo, sino de estar capacitado para ello. En arte, como en otras muchas cosas, querer no siempre es poder. Por esto, decir que las Meninas no es un cuadro que pudiera haber surgido por casualidad no solo significa que es el resultado de una voluntad de pintar sino, también, que en él están presentes la personalidad y las facultades de Velázquez como no lo estarían en una copia, por muy exacta que ésta pudiera ser. Sus cuadros son a la vez la encarnación de su decisión particular con respecto a la elaboración de las obras y la de su exclusiva forma de llevarlas a cabo. Así, la elementalidad de descubrir que la obra de Velázquez no es fruto del azar se transforma en el no tan elemental proceso de descubrir en ella la adecuación entre voluntad, medios disponibles y proyecto específico, es decir, descubrir el modo en que el pintor ha utilizado sus recursos para conectar su sensibilidad con las sensibilidades de los que verán su trabajo.

En ésta, en apariencia elemental, inferencia sobre la intencional artística también intervienen los criterios de valoración encargados de determinar la calidad del objeto artístico como tal, es decir, como objeto perteneciente a una clase que le sirve de referencia. Se trata de un proceso complejo gobernado principalmente por el conjunto de contenidos compartidos sobre el concepto arte. En la base de este proceso está el carácter normativo inherente al concepto. Su desarrollo conjuga al mismo tiempo la relación causal entre artista y obra y los preceptos compartidos sobre los que se ha construido el arte como idea. La existencia de estos preceptos históricos hace que la obra de arte sea juzgada con arreglo a su carácter contingente, es decir,

<sup>13</sup> No obstante, ese «conocimiento y experiencia del arte» del que nos servimos para juzgar por comparación y análisis tiene aquí un sentido más cercano al del la idea genérica de «sensibilidad». La acumulación de ejemplos de arte históricos no supone que el arte deba ser entendido como un todo para el que sirve un único discurso. Los horizontes históricos de las obras de arte, las circunstancias propias del momento en que fueron producidas, también forman parte del auténtico juicio crítico.

<sup>14</sup> Personalmente no estoy convencido de la voluntad de ocultamiento del artista contemporáneo. Me resulta mucho más verosímil interpretar esa aparente falta de claridad con una incapacidad real para producir un arte en el que el espectador pueda reconocer algo de los signos de calidad con los que identifica el arte tradicional.

<sup>15</sup> Evidentemente en ese combate contra el relativismo subyace la necesidad de mantener siempre presente la diferenciación entre individuos. Afirmar que el gusto no está sujeto a norma alguna es como decir que las sensibilidades de todos quedan igualadas, es decir, que todos somos iguales. Probablemente nadie sostendría esta idea con respecto a la naturaleza jurídica de los seres humanos, pero muchos sí han estado dispuestos (con razón seguramente) a sostener que entre unos y otros puede haber notables diferencias de capacidad o de sensibilidad que se hacen manifiestas en todos los campos, incluido el arte.

atendiendo a la distancia entre lo que la obra es y lo que podría haber sido. Con otras palabras, se evalúa lo percibido desde su posición relativa en el esquema de referencia de los preceptos artísticos desarrollados históricamente. Tal vez no esté a nuestro alcance conocer las razones por las que una forma resulta más atractiva que otra, pero sí podemos enjuiciar un objeto artístico *sobre la base de sus alternativas formales posibles*. Nuestro juicio se decanta por comparación y análisis de lo percibido con respecto al abanico de posibilidades que constituye todo nuestro conocimiento y experiencia del arte. Este es el mecanismo por el que tienen sentido afirmaciones como «la postura de esa escultura es atractiva, pero lo sería aún más si no se hubiera exagerado tanto el *contrapposto*» o, «este retrato sería excelente si el pintor hubiese explotado mejor los recursos de claroscuro que ofrece el modelo»<sup>13</sup>.

En el arte contemporáneo las cosas han llegado a ser un poco más complejas de lo que nos sugería el pequeño ejemplo musical de Bach. No puede negarse que en este tipo de arte también hay cierto consenso entre el público, pero no es de tipo inferencial. Se produce por simple contagio como consecuencia del peso de la autoridad (la crítica institucionalizada, la Historia oficial del Arte, los entendidos, los artistas, los clichés y lugares comunes del imaginario social) y una actitud tan indolente como acrítica hacia la evolución y el desarrollo de los procesos artísticos y culturales.

Si algo es evidente en cualquier recorrido por la ingente cantidad de textos sobre el arte de la modernidad es la dificultad que siempre han tenido teóricos y críticos para hablar sobre las cuestiones de calidad artística. Pero ciertamente esto no debería verse como una limitación corporativa, porque buena parte del arte contemporáneo se encargó de poner toda clase de obstáculos para reconocer en las obras los principios relevantes de apreciación<sup>14</sup>. Aparentemente, el análisis de los aspectos estéticos podría haber sido un buen campo de trabajo para los críticos, pero la esteticidad de la música no es la esteticidad de las artes plásticas. No somos tan sensibles a lo percibido por la vista como lo somos a lo percibido por el oído (aunque cierto es que las posibilidades inferenciales con respecto a la intencionalidad de los autores deberían ser similares para la música y para las artes plásticas).

Indudablemente la mayor barrera con que se encontraron los primeros teóricos y críticos del arte de vanguardia fue la falta de consenso. Desde sus inicios este arte careció del respaldo que supone la coincidencia de múltiples sensibilidades, y no deja de ser paradójico que los artistas parecieran decididos a fomentar el conflicto entre el público y sus obras. Por supuesto los críticos no fueron ajenos (ni lo son ahora) a esta circunstancia. Tal vez fuera ésta una de las razones por las que se vieron obligados a primar la artísticidad sobre la esteticidad en sus discursos sobre arte, es decir, a fundamentar sus juicios sobre argumentos pretendidamente objetivos (tanto que incluso se parecían más a la especulación filosófica sobre el arte que a la crítica artística). El defensor del arte de comienzos del siglo XX entiende que la esteticidad es parte consustancial del arte (seguramente porque encuentra elementos estéticos en el arte abstracto), pero insiste en que el juicio artístico depende de factores más mesurables. Por mi parte no encuentro una explicación clara para esta actitud hacia un arte tan desligado de la tradición y tan contrario a la sensibilidad del momento, aunque probablemente su pretensión objetivista surgiera del deseo de sustraerse a las molestas objeciones del gusto y el relativismo artístico, y también por una acostumbrada asimilación cageterial entre esteticidad y artísticidad<sup>15</sup>.

Podemos aceptar que la emoción provocada por las pinturas de Gauguin o Picasso estuvo en la base de la apreciación que hicieron sus primeros críticos, pero ante la falta de consenso incluso ellos mismos necesitaron recurrir a un discurso sin sospechas de subjetivismo. Desde entonces se nos ha enseñado que el valor de los cuadros abstractos no es algo indeterminado o incierto, que su mérito no está en relación con su esteticidad subjetiva, sino con su más objetiva artísticidad. Sin embargo, las razones objetivas nunca llegaron a ser lo suficientemente

aceptables. Da la sensación de que ni los críticos ni los artistas de la modernidad confiaron lo suficiente en la capacidad de sugestión de las obras y se vieron en la necesidad de elaborar un tipo de valoración ajeno a la simple aprobación colectiva<sup>16</sup>. Así, se idearon nuevos modos (tan nuevos como el propio arte) de hablar de arte, nuevas maneras de establecer criterios de valoración artística. Algunas de estas propuestas (como las de Roger Fry o Clement Greenberg) pretendieron introducir el nuevo discurso del arte moderno dentro del antiguo discurso del arte, haciendo partícipes a ambos de un mismo relato histórico, aunque solo fuera para decir que esa historia se había acabado, lo cual era como decir que comenzaba otra diferente para la que también cabían discursos diferentes. A pesar de todo, lo problemático de sus propuestas nunca estuvo en la incongruencia o la fragilidad de sus razonamientos sino en la particular respuesta de que fueron objeto.

En la *Norma del gusto* David Hume defendía la posibilidad de reconocer la superioridad de un crítico si éste puede mostrarnos lo que no somos capaces de ver por nosotros mismos. De modo que si el buen crítico es quien puede ver mejor y más allá de lo que ven los demás, entonces es que hay algo que puede ser visto, es decir, que existen criterios objetivos en el gusto y que estos son los que, en el fondo, determinan su buen criterio. La ventaja del especialista reside en su capacidad para independizar los elementos relevantes en la apreciación artística, aquellos que debieran ser reconocibles de modo generalizado. Como ilustración de sus ideas menciona Hume un pasaje del Quijote donde se caracteriza al buen crítico como persona especialmente dotada pero con el que, sobre todo, se pone de manifiesto la naturaleza objetiva del juicio. El pasaje recoge una anécdota acaecida con dos parientes de Sancho, conocidos por su fino paladar como catadores de vino. Al abrir un tonel de vino se les pide a ambos que lo prueben y den su parecer sobre él. Después de probarlo, uno de ellos dijo que el vino sabía a hierro, y el otro apreció un sabor a cordobán. El dueño aseguró que la cuba estaba limpia y que el vino no había recibido adobo alguno por el que pudiera coger sabor a hierro o a cordobán. Al cabo de un tiempo, cuando se vació la barrica se encontró en su fondo una pequeña llave pendiente de una correa de cordobán. Aquel objeto fue entonces la prueba palpable del buen criterio de los dos parientes de Sancho, el dato objetivo en el que, con razón, se fundamentaba su gusto y su apreciación del vino. Los demás no pudieron percibir aquellos sabores a óxido y a cuero pero esto no significa que no estuvieran presentes en el vino.

Lo que ocurre en el juicio artístico basado en la sensación subjetiva de lo estético es que no existe una prueba tan palpable como encontrar una llave con un trozo de cordobán. Con el arte abstracto, por ejemplo, no hay modo de probar tan contundentemente que el crítico es capaz de ver los elementos relevantes de la apreciación ni de sostener que tales elementos existan.

Sin duda es razonable pensar que hay personas más conocedoras y mejor capacitadas que otras para hablar y juzgar sobre arte. Si es posible que alguien nos muestre alguna característica a la que permanecíamos ajenos se debe concluir que esa persona es mejor juez que nosotros porque ve (y nos hace ver) cosas que nos pasaban inadvertidas. Pero supongamos que en algún caso el supuesto buen crítico no es capaz de mostrar a algún espectador lo que debe ver. O, mejor, que éste no alcanza a ver lo que se le muestra. Seguramente existen multitud de razones para que alguien no sea capaz de apreciar lo que otros le muestran, aunque quizá esas razones no impidieran que finalmente llegara a comprender. Lo importante del asunto es que se esté capacitado para ello. La superioridad del crítico de la que habla Hume solo es reconocible si las personas a las que se dirige su juicio son capaces de entenderle. Pero, ¿qué ocurre si no se tienen esas capacidades?, ¿cómo podrá determinarse si hay un criterio válido con respecto a una obra de arte?

El problema consiste en saber si el defecto se encuentra en el juez o en los demás. Evidentemente podría dudarse sobre la capacidad –la sensibilidad o el potencial– del espectador, pero también sería lógico hacerlo con respecto al criterio del juez (que, en el fondo, es como

<sup>16</sup> Resulta irónico que finalmente el arte de vanguardia haya sido santificado por el público, a pesar de que nunca comprendió ni le interesaron las piruetas retóricas de los críticos, tan distantes de las obras de arte como los artistas de la gente corriente. No obstante, esa aprobación general no guarda relación alguna con el gusto ni con el juicio crítico, más bien tiene que ver con el eficaz funcionamiento del principio de autoridad.



hacerlo sobre la existencia real de criterios). Puesto que en las experiencias estéticas (las únicas a las que acudir en el arte abstracto) no es posible aportar prueba alguna de la capacidad para juzgar, tal vez lo que el juez señala no sea lo acertado, bien porque ve cosas donde no las hay o porque lo que ve no es relevante para el juicio. En consecuencia, si lo que muestra no puede ser visto por otros es que no habrá tales cosas que ver y por tanto él no será un buen juez. Pero también es posible que la culpa no sea del juez sino de la incapacidad del espectador. Si éste no es potencialmente «sensibilizable» entonces los argumentos del crítico no le sirven para nada, no ve lo que se le muestra porque tiene mermada esa facultad. Entonces, ¿cómo es posible saber si estamos ante un buen juez o ante un espectador incapacitado?, es decir, ¿cómo es posible reconocer los argumentos válidos y el buen criterio en materia de arte?

Hasta un cierto punto la existencia de consenso podría servir para resolver el conflicto. Saldríamos de este *impasse* si otros muchos espectadores confirmaran las opiniones del juez. Si una amplia mayoría llega a ver lo que se le muestra, la generalización de la respuesta, el consenso, probaría al mismo tiempo que la opinión del juez es acertada y que existen criterios de valoración. Por otra parte, el caso contrario resulta más controvertido. Si no se da el acuerdo, es decir, si una mayoría de espectadores no llega a ver lo que le muestra el juez, caben dos posibilidades. La primera, la más probable, es que el juez esté equivocado, es decir, que su apreciación no sea correcta por alguna razón. La segunda considera lo contrario: es la mayoría la que se encuentra en un error con respecto al objeto en cuestión y el criterio del juez es el acertado. De ser así también estaríamos concluyendo que la mayoría no es potencialmente sensibilizable o, lo que es igual, que tiene mermada su capacidad para comprender. En principio esta alternativa no parece la más razonable por una simple cuestión estadística. Pero además de la estadística también hay otras dificultades para admitir sin más una conclusión tan pesimista. Estas razones tienen que ver con la fase más elemental del proceso de creación artística. Ciertamente, a lo largo del último siglo los espectadores de arte han aprendido que no es imposible la existencia del artista que crea de espaldas al público, incluso en contra de él. Sin embargo, realmente no parece muy lógico que un artista haga arte para incapacitados, para personas que no podrán comprender y apreciar su obra.

En el proyecto de creación artística está presente la idea de arte con todo lo que esta implica: entre otras muchas cosas, la existencia de un público. Tan determinante es su presencia que si no hubiera público no habría arte. Como decía George Dickie, el objeto artístico pertenece a la clase de objetos que se elaboran para ser presentados a un público del mundo del arte. Pero ya hemos visto que ser del tipo de objetos que se presentan no consiste en el elemental proceso de hacer para que otros vean, sino en hacer comprendiendo las reglas que gobiernan la manera de atender a los objetos artísticos. Hacer algo como arte implica el conocimiento de este trasfondo cultural, el conjunto de principios que históricamente han configurado el concepto arte y el marco atencional al que pertenecen sus objetos. De este modo existen pocas razones para dudar acerca de la fiabilidad del consenso en el caso de que la mayoría no sea capaz de alcanzar a ver lo que le muestra un supuesto buen crítico.

No obstante, a pesar de la certeza que parecen ofrecer algunas «realidades estadísticas» también es posible que las cosas funcionen en sentido inverso, al menos en apariencia. Es decir, si atendemos a algunos ejemplos no resulta tan descabellado pensar que una amplia mayoría pueda no estar capacitada para comprender las razones de los críticos. Nadie diría que el *Ulises* de Joyce es una obra asequible para la inmensa mayoría de los lectores, incluidos aquellos con un nivel de instrucción superior. Más bien la opinión general apunta en el sentido contrario. Ahora bien, de aquí no se sigue, necesariamente, que la incapacidad para apreciar la obra de Joyce sea el mismo tipo de incapacidad que muestran los que no comprenden la supuesta genialidad del urinario de Duchamp o de las cajas *Brillo* de Warhol. Para comprender la diferencia sería necesario, en primer lugar, analizar en qué condiciones tiene lugar estas «incapacidades», es decir, diferenciar la naturaleza de la apreciación artística en ambas clases de

objetos. Más allá de las evidentes diferencias formales es fácil comprender que una pintura abstracta no es lo mismo que el *Ulises*, y por eso las explicaciones de los entendidos en arte que aprecian el valor de la pintura abstracta no pueden ser del mismo orden que las de los entendidos en literatura.

La genialidad de Joyce no reside, exactamente, en lo que cuenta con su novela sino en la forma de su narrativa: en la maestría con que trasciende los patrones habituales del lenguaje escrito y el modo en que conquista una fórmula especial de contar cosas. Pero esa fórmula no es gratuita sino que está al servicio de un trasfondo de significación. Lo importante del *Ulises* reside en la profundidad y amplitud que alcanza su narración gracias a la organización del texto. El trasfondo semántico no está en relación con la elección del tema ni con el desarrollo del argumento, sino que está determinado por la particular estructura del relato que el autor ha sabido configurar. Por otro lado tal vez exista algo que pudiéramos llamar trasfondo en la *Fuente* de Duchamp, aunque eso no convierte al mero objeto en una obra de arte. A pesar de todo, si hay un trasfondo en la obra de Duchamp éste no se descubre a través de las formas de su *Fuente*, de hecho podemos encontrar trasfondos en cualquier parte, de cualquier objeto podría hacerse una lectura trascendente. Al supuesto trasfondo de la *Fuente* podrían servirle otras muchas formas distintas, tanto es así que, en el mejor de los casos, todos los *readymades* tienen un mismo trasfondo, una misma explicación o una misma pretensión. En realidad la forma «creada» por Duchamp contiene, como mucho, el dato que nos permite imaginar el tipo de intención que perseguía el artista. Probablemente esa intención tuvo algo que ver con el arte pero, como ya dijimos, aludir de alguna manera al mundo del arte no es lo mismo que hacer arte.

Con todas sus limitaciones y dificultades el consenso es una buena herramienta para el juicio. No obstante, las garantías que ofrece no dependen del acuerdo de la mayoría. Si puede haber una garantía ésta se encuentra en el consenso *posible*, no en el basado meramente en la coincidencia general. ¿Y qué es eso del consenso posible? Nada más y nada menos que el que se refiere a la ordenación del mundo encerrada en nuestras categorías del conocimiento, en este caso a la organización impuesta por la idea de arte. Lo necesario para el juicio es que el consenso esté basado en algo lo suficientemente palpable (razonable) como para que las hipótesis sobre las circunstancias de producción de una obra tengan la suficiente credibilidad, es decir, que pudieran ser admitidas por todos (aunque no siempre todos fueran capaces de hacer tales hipótesis por sí mismos).

Lo que Hume quiso mostrar con su ejemplo del Quijote no habría servido para resolver los problemas del juicio artístico de gran parte del arte contemporáneo. Puesto que en la pintura abstracta (como en otras manifestaciones artísticas de la modernidad que optaron por modelos formales sin referentes históricos) no parecen existir principios lo suficientemente objetivos, no podría demostrarse la existencia de buenos jueces ni tampoco la de criterios de valoración. Aparentemente, en la pintura abstracta no puede haber juicio porque no hay nada que enjuiciar, no hay en ella ninguna llave ni correa de cordobán con las que verificar la fiabilidad de una crítica. En el juicio basado en la experiencia estética el único camino posible es la inferencia lógica sobre la base de lo experimentado, incluso a pesar de que esa experiencia sea la respuesta irracional de nuestra sensibilidad. El buen crítico debería mostrar que los objetos estéticos que señala están en la obra y son los responsables de la experiencia porque el artista ha conseguido empatar su sensibilidad con la de los espectadores, es decir, el buen crítico debería revelar que los objetos estéticos de la obra de arte son los adecuados a la sensibilidad del espectador modelada culturalmente de acuerdo a los principios activos en la idea de arte.

Las razones de los primeros defensores del arte moderno nunca sirvieron a sus propósitos y no quedó para ellos más remedio que dejar la puerta abierta a las poco apetecidas razones de la subjetividad. A pesar de todo, los propios críticos de la vanguardia siempre vieron en la estetic-

<sup>17</sup> James Elkins, *What happened to Art Criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

dad un recurso dialéctico muy débil, especialmente porque con ello no había forma de hacer comprender a los demás dónde estaban los méritos o los defectos de las obras de arte. Si tenemos en cuenta lo que nos han dicho los críticos y los expertos sobre las razones por las que tiene valor el arte contemporáneo vemos que su discurso guarda poca relación con las obras de arte en sí mismas, de manera que serían las cuestiones puramente estéticas las que deberían formar parte del juicio sobre las obras de arte, lo cual hace especialmente inestable cualquier teoría que pretenda fundamentar la validez del arte de vanguardia. La velada alusión a la esteticidad obligaba a los críticos a considerar el hecho de que sólo algunas personas especialmente sensibles eran capaces de extraer lo bueno de las obras de vanguardia. Indudablemente esto comprometía su labor como expertos y sin duda les condujo a la paulatina especialización y complicación de sus razonamientos. Con ello, sus pruebas y argumentos pasaron a ser las pruebas y argumentos de solo unos pocos, los más sensibles y capaces. Sin embargo, la misma evolución del arte moderno se ha encargado de cuestionar esta supuesta superioridad. Después de décadas de inconsistencia crítica, hoy la situación del arte ha llegado a ser tan caótica que los críticos apenas si existen como tales. Las razones han sido sustituidas por los sobrentendidos, las citas cultas y, de vez en cuando, por algún que otro comentario inspirado con el que cumplimentar el catálogo de una exposición o promocionar la obra de un artista.

Hace unos pocos años James Elkins<sup>17</sup> puso de manifiesto el debilitamiento de la actual crítica de arte. Lo reflejado en su estudio se hace evidente con solo prestar algo de atención a las críticas de exposiciones, a las noticias sobre arte de la prensa y a las ingentes informaciones culturales con que habitualmente nos inundan los medios de comunicación. Hoy día la crítica de arte y el discurso artístico en general son abundantes pero, curiosamente, su incidencia es casi nula. Toda la información que se produce de forma masiva no parece ir a ninguna parte, ni en lo que atañe a los artistas, que andan ensimismados en su búsqueda de nuevas maneras de mantener el negocio, ni en lo que afecta al público, que asiste, entre aburrido y resignado, a cuantas novedades se le presentan. Los que se consideran capacitados para hablar sobre arte parecen haber llegado a un estado de estancamiento crónico. Como contrapartida proliferan las disertaciones sobre cambios de ciclo, procesos históricos que concluyen y epílogos del arte.

Entre las causas de esta situación Elkins apunta a la falta de formación específica en el terreno de la crítica. En un principio los críticos surgieron de entre los poetas, los marchantes o los filósofos (el mismo Elkins considera que la crítica de arte no es competencia de la historia del arte, sino algo afín a la escritura creativa), pero después las cosas no cambiaron mucho. Seguramente hoy existen más estudios superiores relacionados con el arte pero la crítica nunca ha llegado a ser una disciplina académica. Tal vez fuera sensato pensar que las cosas hubieran sido de otro modo si se hubiese dedicado más atención a la formación, aunque no creo que la raíz del problema sea esa. Tiendo a pensar que la razón principal de la inconsistencia crítica actual es histórica y que está relacionada con la actividad promotora de los primeros entusiastas del arte moderno. En los comienzos del siglo XX (como aún sucede hoy), los entendidos renunciaron particular y colectivamente a emitir juicios sobre la congruencia categorial del nuevo arte, es decir, ignoraron los límites del concepto arte como si no existieran (pero existían, y aún están vigentes). Seguramente la actitud de los primeros críticos fue comprometida y audaz porque les alentaba la idea de dar testimonio de lo que parecían iban a ser cambios trascendentales en el panorama de la cultura. Tanto fue así que no vieron las consecuencias de la tergiversación conceptual que introducía el nuevo arte. Con el paso del tiempo la situación se ha desvirtuado de tal modo que ya no queda ilusión por el compromiso. Después de lo vivido por el mundo del arte, al especialista no le queda otra cosa que la espera paciente y la ejercitación en la gimnasia retórica.

La crítica del arte actual no tiene vocación de trascendencia, se limita a seguir el juego. El crítico hace su trabajo *ad hoc*, ajustando su discurso a cada caso concreto para rellenar el es-

pacio que le corresponde en el entramado del mundo del arte. Sus comentarios, vacíos de significado o deliberadamente confusos, son como un ejercicio de estilo con el que demostrar su competencia profesional. Con la excepción de los profesionales de la filosofía casi nadie habla con la esperanza de que sus ideas puedan abrir un debate dentro del mundo del arte (lo cual es bastante lógico si se piensa en la absoluta indiferencia de los destinatarios del arte actual). En la crítica artística impera el mismo afán de corrección política que se ve por todas partes: se rechazan tajantemente los dogmatismos pero nadie se aventura a discutir los dogmas aprendidos de la Historia del Arte. Nada hay que pueda ser cuestionado porque hoy todo vale.

La complicación categorial del arte y la consiguiente adecuación del discurso crítico han dado pie a un tipo de crítica en la que apenas si se alude al propio objeto artístico. Entre estas posturas «abiertas» algunas lo son especialmente, como la de John Carey, cuyo relativismo llega a extremos de inusitada amplitud<sup>18</sup>. Para Carey todo juicio de gusto solo puede ser subjetivo. En principio podemos estar de acuerdo en que muchas cosas se nos presentan pasadas por el filtro de nuestra propia subjetividad; decimos de esto o aquello que es bueno, malo, interesante, conveniente, excitante, etc., «para mí», es decir, comprendemos que esas mismas cosas puedan ser diferentes para el resto de la gente. Infinidad de juicios se manifiestan de este modo y reflejan las diferencias que hay entre las personas. Pero no todas las cosas se limitan a «parecernos algo» y lo que decimos de ellas va más allá de la simple apreciación subjetiva y personal. Además de «parecer» las cosas también «son». De este modo decimos sin titubeos que esta película es triste o que aquel jardín es precioso. Evidentemente las cuestiones objetivas están fuera de duda porque no comprometen nuestra sensibilidad o nuestro modo personal de experimentarlas («este barco es enorme», «Tasmania está lejísimos»). El problema que aborda Carey se refiere a lo que tiene que ver con lo que sentimos y con los juicios que emitimos sobre ello.

En su personal forma de comprender el arte Carey parte de un presupuesto discutible: «arte es todo aquello que alguien ha llamado arte, aunque solo lo sea para ese alguien». Esto implica que el concepto arte es de una maleabilidad extrema ya que puede referirse a cualquier cosa. No designa nada en concreto porque depende del uso que le dé el hablante. Según esto, es evidente que el concepto arte carece de contenido comunicable.

A mi entender los pensamientos de Carey surgen de una convicción poco revisada acerca de la conducta humana. Según afirma, no es posible conocer lo que sienten los demás. Seguramente tiene parte de razón, pero llevar más allá esta idea para concluir que no es posible juicio alguno sobre los objetos de nuestros gustos (o sobre la identificación de algunos objetos establecida sobre la base de lo que esos objetos nos hacen sentir) solo es una extravagancia *snoob*. Tal y como se desprende de los planteamientos de Carey, deberíamos creer que los turistas que visitan el antiguo campo de concentración de Auschwitz sienten allí emociones tan diversas como lo son ellos mismos. De manera que paseando por las duchas de gas, los hornos crematorios o las salas donde aún se apilan grandes montones de pelo humano, a algunos les puede parecer interesante, a otros les debe resultar aburrido, otros quizá sientan miedo, y también es posible que a unos pocos les dé la risa. Quién sabe, pues en cada uno de nosotros hay un mundo. Con esta misma creencia tal vez debiéramos pensar que el monumento al holocausto diseñado por Peter Eisenman en Berlín solo obedece a un extraño y enigmático gusto del arquitecto estadounidense por las formas cúbicas. No obstante, según él mismo afirma, pretendía con su laberinto de cubos recrear para el visitante la misma sensación de angustia y desorientación que debieron sentir los judíos en los campos de concentración nazis. De este modo, si algún visitante, paseándose entre aquellos bloques de piedra negra, dice sentir una intensa sensación de ansiedad y opresión, debería ser, según Carey, por pura casualidad (el mismo tipo de casualidad, supongo, como la de que existan en mi ciudad un par de personas con idéntico número de pelos en la cabeza).

<sup>18</sup> John Carey, *Para qué sirve el arte?* Ed. Debate, 2007.

Es fácil encontrar otros ejemplos con los que también veríamos claramente la falacia planteada por Carey: como lo extraño que resulta el hecho de que a millones de personas les dé por reírse con las peripecias de Buster Keaton en *El maquinista de la General*, o que innumerables individuos se sientan estremecidos viendo *El exorcista*. Evidentemente no es necesario buscar más ejemplos para descubrir los desvaríos de Carey. En realidad lo que sobran son ejemplos, porque todos entendemos inmediatamente que nuestra existencia entera depende de que, de algún modo y en una cierta medida, comprendamos lo que sienten los otros. La comunicación solo es posible si existe ese «conocimiento», y nadie discutiría que, de hecho, nos entendemos (aunque sea más o menos).



